

ZUM TODE DES GEIGERS HENRYK SZERYNG

„Ehrenbotschafter“ mit Violine

Gemessen, professoral, fast stoisich bewegte sich Henryk Szeryng auf dem Podium und bezog – als Kammermusikpartner etwa von Ingrid Haebler oder als Solist in den Konzertzentren der Alten und der Neuen Welt – im wahrsten Sinne des Wortes Stellung als Mann von Rang und als Interpret. Gehoben und gestalterischer Auftrag schienen eine Einheit zu bilden: Ernsthaftigkeit, akademisches Verantwortungsbewußtsein dem Text gegenüber – bis zur Selbstaufgabe, zumindest aber in Unterdrückung improvisatorischer Freizügigkeiten. Szeryngs Einspielungen der Solosonaten von Bach (Columbia, DG) sind von dieser beherrschten, tonlich voluminösen, rhetorisch eher gleichförmig-großartigen Einstellung geprägt. Und ob der 1918 in der Zelazowa-Wola nahe Warschau geborene, seit 1946 als Wahlmexikaner mit Diplomatenpaß reisende, ja missionierende Flesch-Schüler Brahms, Mendelssohn oder Beethoven spielte, immer war es ein Fest der Selbstzurücknahme und zugleich der enthusiastische Versuch, objektiv zu bleiben.

„Ehrenbotschafter“ Szeryng, dem die Jugend, der künstlerische Nachwuchs am Herzen lag, war kein einfacher Kollege. Ich erinnere mich noch gut, welche Nerven es seine Umgebung kostete, als er Anfang der 70er Jahre in Salzburg konzertierte – und auch der Verleihungsprozedur eines später gestifteten Preises für Studenten des Salzburger Mozarteums war eine unangenehme Atmosphäre eiten Understatements und universaler Rechthaberei eigen. Gleichwohl: es gilt, sich heute an Szeryngs Karriere, an seine Schallplatten und seine enorm beständige Wirkung auf das Publikum zu erinnern. Den Modernen wie Bartók, Khatschaturian, Strawinsky, Berg oder Martinon gegenüber aufgeschlossen, befaßte sich Szeryng – vielleicht sogar gegen sein musikalisches Naturell – mit dem unbekannten Paganini (Konzert Nr. 4 d-Moll), fand Gehör und Erfüllung an der Seite von Artur Rubinstein und erntete Ruhm – hier vom Temperament her zweifellos begünstigt – als unbestechlicher Übermittler des Brahms-Konzerts. Drei Einspielungen sind das discographische



Foto: IF-Archiv

Resultat dieser lebenslangen Auseinandersetzung. Die ältere Philips-Version mit Dorati ist gestrichen. Jene mit Haitink ist dem Repertoire erhalten geblieben. Auch die Verantwortlichen im Hause RCA haben sich kürzlich dazu entschlossen, Szeryngs alte Einspielung mit dem London

Symphony Orchestra unter der Leitung von Pierre Monteux (GD 86716) wieder aufzulegen. Nichts Besseres konnte einem Produzenten im Andenken an den Interpreten einfallen, der am 3. März in Kassel während einer Tournee an einem Gehirnschlag gestorben ist. Peter Cossé

Im September dieses Jahres wäre Henryk Szeryng 70 Jahre alt geworden. Szeryng war Schüler von Flesch, Thibaud und Nadia Boulanger gewesen. Sein Debüt fand im Jahre 1933 statt

RUTH BERGHAUS INSZENIERTE IN HAMBURG WAGNERS „TRISTAN“

Des Lebens und der Liebe Trümmer

Ein Schiff wird kommen: Es bringt Isolde von Irland nach Cornwall, wo sie König Marke heiraten soll. Doch was da auf der Bühne der Hamburgischen Staatsoper die Leinen losgemacht hat, ist eher ein Alptraumschiff. Die Bordfeuerwehr unternimmt ihre

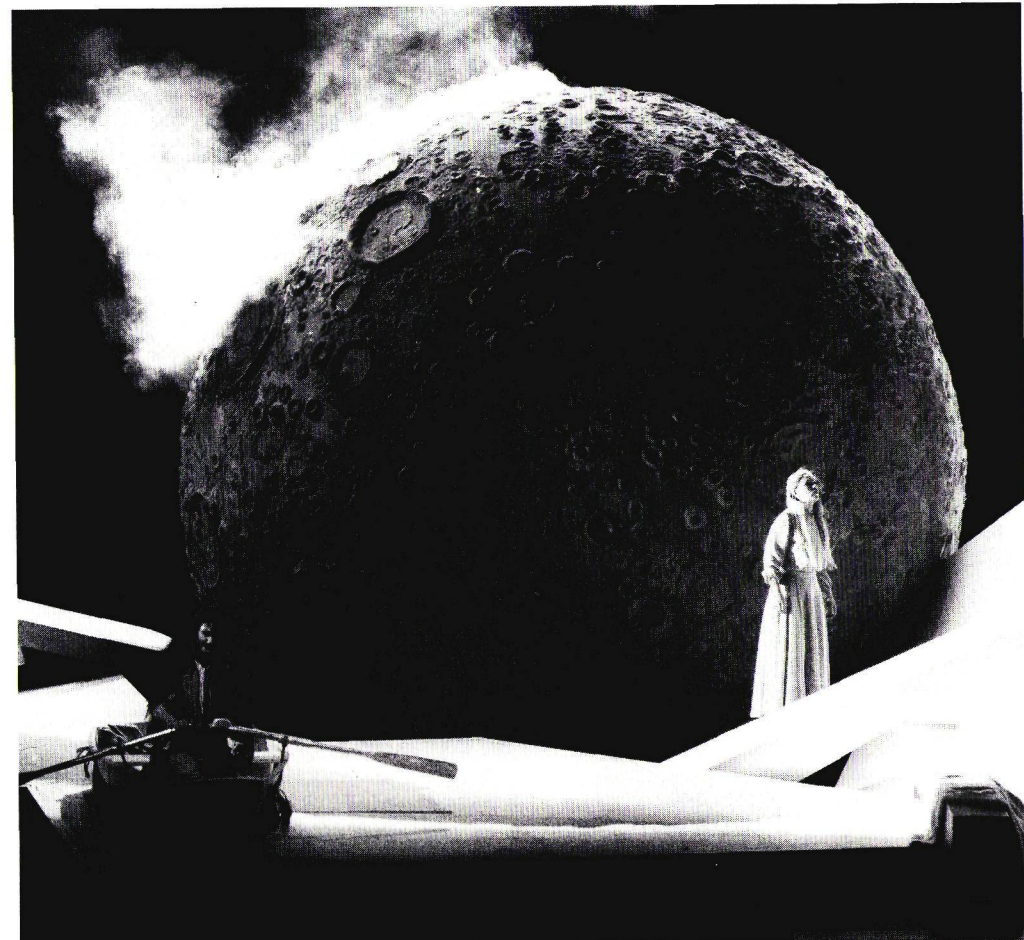
Brandschutzübungen in den aberwitzigsten Momenten und exerziert ansonsten mit Klapp Liegestühlen. Daß Ruth Berghaus und ihr Team (Hans-Dieter Schaal, Bühnenbild, und Marie-Luise Strandt, Kostüme und Requisiten) keinen Muskdampfer auf die Traumreise schicken würden,

war zu erwarten, aber der Hamburger „Tristan“-Kurs brachte auch erprobte Berghaus-Interpreten ins Schwanken.

Isolde schleppt die Rüstung ihres (von Tristan) erschlagenen Verlobten Morold mit sich herum wie einen Rachewimpel. Dieser Umstand irritierte dabei viel weniger als die Frage, welchen Trank sie wohl Tristan reicht – und wie der wirkt. Von Liebe jedenfalls ist kaum die Rede. Wo beide „mit bebender Stimme“ und „überströmend“ – sie „an seine Brust sinken“ und er sie „mit Glut umfassend“ – in stummer Umarmung verharren sollten, da stürzt Tristan erst mal an die Reeling, danach ordnen zwei Kreuzfahrt-Passagiere ihren Liegestuhl schön parallel.

Ruth Berghaus hat das Opernpublikum wieder einmal zur unfreiwilligen Gemeinschaft der Rätselfreunde gemacht. Das Programm hilft bei der Lösung nicht weiter. Es verweigert nicht nur jede Inhaltsangabe, sondern liefert auch ein besonders ausgeprägtes Sammelsurium hochgestochener Allegorien und Assoziationen. Neugierde also auf das nächste Bild: Kein Garten ist da bereit, kein Liebesnest. Tristan und Isolde treffen sich in einer Turbinenhalle und finden ihre Verückung dann zwischen den Schaufelrädern: die Oper als Trieb-Werk. Was Ruth Berghaus da anrichtet, verleitet zum Spott und ist doch mehr als nur Anlaß zur Häme. Denn auch gegen den Widerstand der Ironie ziehen viele Bilder in ihren Bann.

Im dritten Aufzug bricht sich die Mondsüchtigkeit dieser Inszenierung endgültig Bahn. Der Mond hat eingeschlagen, es bleiben Trümmer des Lebens und der Liebe. Tristan, der offenkundig auch an seinen Pulsadern herumgeschnitten hat, stirbt im Nachen. Isolde rudert zum Liebestod ins Nichts – bis sich der Vorhang senkt und Isolde zum Schlußklang der Musik sehnd den Mond umfängt. Alles nur Schlafwandelei? Oder ein Fest feministischer Symbole? Diese Isolde kann und mag mit ihrem Tristan jedenfalls nicht viel anfangen. So kommt es zum Theater im Theater, wenn sich in den Jubel des Publikums hinein die beiden Hauptdarsteller umarmen und küssen. Spätestens dann wird klar, warum diese „Tristan und Isolde“-Produktion trotz aller aufregenden Perspektiven, aller vieldeutigen Bilder und Chiffren doch anregend gescheitert ist: weil sie nur die Geschichte von Isolde erzählt. Tristan bleibt Zu-



Fotos: Joachim Thode

Wunder über Wunder in der Neuinszenierung von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ an der Hamburgischen Staatsoper: Ruth Berghaus (Regie) sowie Hans-Dieter Schaal und Marie-Luise Strandt (Bühnenbild und Kostüme) sorgen für ein Sammelsurium hochgestochener Allegorien und Assoziationen, die sogar Berghaus-Fans vor unlösbare Rätsel stellen



träger, mal Objekt der Begierde, mal Monsieur Hulot im Kampf mit dem Liegestuhl.

Unterstrichen wird dieser Eindruck noch von der dominierenden Gabriele Schnaut, die eine höchst eindrucksvolle Isolde sang. Eine Hochdramatische, aber keine Heroi-

ne, im präzise markierten Parlando ebenso überzeugend wie im schneidenden Ausbruch, und im Liebestod von verblüffend balsamischer Fülle. William Johns als Tristan hatte es da um einiges schwerer – im ersten Akt war er stimmlich kaum präsent, erst im zweiten platzte ihm der (Stimm-

band-)Knoten, und im dritten Aufzug war er ein kraftvoller, in Nuancen auch ausdrucksvoller Tristan, ohne sich als Idealbesetzung zu empfehlen. Vielleicht könnte er der Spas Wenkoff der neunziger Jahre werden? Mit bisweilen nötigem Nachdruck sang Hanna Schwarz die Brangäne, Hermann Becht war ein kumpelhafter Kurwenal und Harald Stamm ein jovial-sanfter und recht jugendlicher König Marke. Zoltan Pesko dirigierte sensibel und dezent, scheute die

große Ekstase und setzte lieber auf Lyrik und genaue Differenzierung – auch um den Preis, bisweilen fast beiläufig zu tönen. Aber das Brennende, das Sehrende, das Verzehrende dieses Liebesdramas hatte ja schon Ruth Berghaus gelöscht, da mochte Pesko kein Brandstifter sein. Das Premierenpublikum reagierte dennoch hitzig: mit viel Zustimmung für Sänger und Musiker und lautem Buh (aber auch Jubel) für das Regieteam.

Rainer Wagner

WIENER STAATSOPER: „DIE ZAUBERFLÖTE“ UNTER HARNONCOURT

Musikalisch unfroh, szenisch ideenarm

Mit „Idomeneo“ in der Inszenierung von Johannes Schaaf und unter Nikolaus Harnoncourts musikalischer Leitung ist der Wiener Staatsoper in der vergangenen Spielzeit ein gewichtiger, gedankentiefer Beitrag zum Thema Mozart gelungen. Mit größten Erwartungen wurde daher Harnoncourts neuer Wiener „Zauberflöte“ entgegengesehen. Doch diesmal war dem grundgescheiterten Musikrestaurator nur wenig Glück beschieden. Daß sich bei der Premiere und bei den nachfolgenden Aufführungen eine massive Gegnerschaft durch grelle Unmutslaute bemerkbar machte, hat wohl nicht viel zu bedeuten, denn Neues, Ungewohntes stößt beim Wiener Publikum so gut wie immer auf Protest. Was viel mehr ins Gewicht fiel war, daß diesmal selbst die treuesten und überzeugtesten Harnoncourt-Anhänger enttäuscht waren und mit dieser Mozart-Interpretation nicht viel anzufangen wußten.

Möglich, daß die übermäßigen Anforderungen, die sich heutzutage an jede neue Präsentation einer Mozart-Oper richten, hemmend, irritierend wirken. Eine neue „Zauberflöte“ von Harnoncourt – da spitzt alle Welt die Ohren, da lauert alles auf Neuigkeiten, auf Originale, Originelles. Dieser Leistungszwang spornt nicht an, führt zu Lähmung, zu Entmutigung. Zweifellos hat Harnoncourt für die „Zauberflöte“ einen riesigen Berg

Gedankenarbeit geleistet. Altgewohntes, Traditionelles wird bewußt vermieden. Harnoncourt nimmt die erstaunlichsten Temporückungen vor, ist bald übermäßig schnell, dann wieder unerhört langsam; er wendet diese Methode manchmal sogar in ein und demselben Stück an, wie etwa im Duett Papageno-Papagena. Es gibt überhaupt in dieser Wiedergabe eine kaum überschaubare Anzahl von individuellen Details – jedes für sich bemerkenswert und diskussionswürdig, doch das Ganze fügt sich nicht recht zusammen, „zündet“ nicht, bleibt leblos, ohne Theaterwirkung. Eine ähnlich unfrohe, griesgrämige „Zauberflöte“-Musik hat es in Wien wohl noch nie gegeben. Überraschend, daß Harnoncourt, der sich so intensiv mit allen erdenklichen Einzelheiten auseinandergesetzt hat, der sogar ein eigenes Papageno-Glockenspiel konstruieren ließ, dem Appogiaturen-Problem aus dem Weg gegangen ist. Und gerade in diesem Punkt dürften noch viele Ansätze zu einer Neugestaltung des Mozart-Bildes zu finden sein.

Als schwere Belastung für die Aufführung wirkten sich die Inszenierung Otto Schenks und die Bühnenausstattung von Yannis Kokkos aus. Vom

Wiederaufnahme einer Zeffirelli-Produktion von Puccinis „Tosca“: Giuseppe Giacomini sang den Cavaradossi, Grace Bumbry war in der Titelpartie zu hören

Luciana Serra debütierte an der Wiener Staatsoper als Königin der Nacht



schlichten, unbefangenen Märchen erzählen war da die Rede – doch Schwerfälligkeit und Ideenarmut sind die ungeeignetsten Weggefährten bei einer Reise durch die Märchenwelt. In völligem Gleichklang zu so viel Unerheblichkeit und Unauffälligkeit steht die Sängerbesetzung auf der Bühne: Jerry Hadley (Tamino), Patricia Schuman (Pamina), Mikael Melbye (Papageno), Luciana Serra (Königin) – durchwegs Debütanten oder Rollen-Neulinge, aus aller Herren Länder zusammengestellt. (Daß die Wiener Staatsoper einen Papageno aus Dänemark importieren muß, wirft ein deutliches Licht auf die Situation.) Matti Salminen (Sarastro), Heinz Zednik (Monostatos) vertraten würdig die „alte Garde“, Hermann Prey als Sprecher bewies mit vielen falschen Tönen, wie leicht sich eine sogenannte Prominenz-Besetzung in einen „Flop“ verwandeln kann. Wiener Opern-Nostalgiker mochten sich an die „Zauberflöte“ von 1948 erinnern: Krips, Seefried, Dermota, Lipp, Weber – erstklassige Besetzungen für die Hauptrollen. Von aller interpretatorischen Übergescheitheit unbelastet, dafür aber von Mozarts Sonne beschienen.

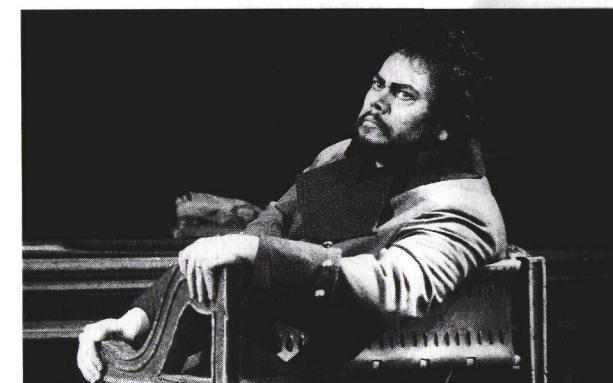
Clemens Höslinger

DREI WIEDERAUFNAHMEN AN COVENT GARDEN

Lotterieergebnisse zusammengewürfelter Starbesetzungen

Wiederaufnahmen sagen für gewöhnlich mehr über den Gesundheitszustand eines Opernhauses aus als eine wie auch immer gelungene Neuinszenierung. Solange allerdings die von Bernard Haitink propagierte Ensemblepolitik noch nicht realisierbar ist, wird man sich an Covent Garden weiter mit den Lotterieergebnissen von zusammengewürfelten Starbesetzungen abfinden müssen. Dabei spielt zumeist die Wahl des Dirigenten, sein Durchsetzungsvermögen, seine Werkkenntnis eine entscheidende Rolle. Hatte die Aufführungsserie der „Tosca“ Ende November mit Eva Marton („Gut gebrüllt, Löwe“) erneut den Beweis erbracht, wie sehr Giuseppe Sinopoli überbewertet wird, so stand diesmal James Lockhart am Pult. Im Gegensatz zu Sinopoli intellektueller Deutelei schwelgte er reichlich handfest und bühnenabdeckend in der Partitur. Damit erwies er einem wenig homogenen, nebeneinander agierenden und zudem nicht mehr taufrischen Protagonistentrio keinen guten Dienst. Grace Bumbry, in den tieferen Lagen nach wie vor betörend, blieb einer vollgültigen Interpretation der Titelheldin vieles schuldig. Ihr standen ein heroischer, allzu dramatischer und wenig sensibler Giuseppe Giacomini (Cavaradossi) und ein ungefährlicher, stimmlich inzwischen verbrauchter Kostas Paskalis (Scarpia) zur Seite.

Zu ähnlich ärgerlicher Bedeutungslosigkeit degradierte Richard Armstrong, ehemals Musikdirektor der Welsh National Opera, Verdis „Maskenball“. Ohne Inspiration und Feuer war er am Premierenabend in sorgsamer Kapellmeistermanier lediglich bestrebt, das wenig stabile Ensemble halbwegs zusammenzuhalten. Margaret Price tat sich mit der Amelia keinen guten Dienst und wirkte selbst bei geschlossenen Augen häufig deplaziert; Giacomo Aragall (Riccardo) wäre in Anbetracht einer Stirnhöhlenverengung besser beraten gewesen, abzusagen; selbst Irina Arkhipova (Ulrica), wiewohl gesanglich ausgeglichen, mangelte es an der nötigen Prägnanz. Lediglich der in seiner rumänischen Heimat bereits als bedeutender Verdi-Bari-



Der rumänische Bariton Alexandru Agache sorgte in einer aufgefischten „Maskenball“-Inszenierung als René für Aufmerksamkeit

ton gefeierte Alexandru Agache (René) – er war für den erkrankten Giorgio Zancanaro in die Bresche gesprungen – ließ aufhorchen. Seine noch blasse Bühnenpräsenz täuschte nicht darüber hinweg, daß sich für ihn eine internationale Karriere anbahnen dürfte. Gemeinsam mit der erfischenden Judith Howard (Oscar) trug er mit dazu bei, daß der Melodienreichtum nicht gänzlich dahinsiechte.

Anders dagegen „Eugen Onegin“ – es dirigierte der Sowjetrusse Mark Ermler. Wer sträflicherweise und mangels Erfahrung das Werk bisher lediglich als folkloristisch gefärbtes, schwärmerisches Melodrama akzeptiert haben mochte, sah sich mit einer ungewohnten Fülle an Farben und divergierenden Spannungsfeldern konfrontiert. Der Leidenschaft des Dirigats entsprach die Leistung Mirella Frenis als Tatjana. Man mochte es nicht glauben, aber hier agierte keine 52jährige Diva, sondern ein vollblütiges junges Mädchen durchlitt die ganze Gefühlsskala einer sehnstchtig geforderten, unerwiderten Liebe bis hin zum endgültigen Verzicht. Die Kultiviertheit und Flexibilität von Mirella Frenis Gesangstechnik fand in der Reife und Dichte einer außerordentlichen Darstellung eine entsprechende Fortsetzung. Mit Nicolai Ghiaurov (Gremj) besaß die Vorstellung einen weiteren, vielumjubelten Höhepunkt. Wolfgang Brendel (Onegin) zeigte sich einem von solchen Persönlichkeiten geprägten Niveau nur bedingt gewachsen, während der keineswegs lyrische Peter Dvorsky (Lenski) einer schwer verzeihbaren Fehlbesetzung gleichkam.

Hans-Theodor Wohlfahrt